

ǝa

JUAN MOREIRA

EDUARDO GUTIERREZ - JOSE J. PODESTA

JUAN MOREIRA

EDUARDO GUTIERREZ - JOSE J. PODESTA

Angel Rama

La creación de un teatro nacional

CUANDO Jouvet afirmaba que no hay teatro sin público, obviamente no se refería a las obras dramáticas para las cuales siempre es posible prever nuevas instancias de realización escénica, sino al acto mismo del teatro, a su intrínseca condición de ser —como la misa— una ceremonia que no se justifica si no tiene espectadores o, más bien, copartícipes. Están desde luego las poderosas razones económicas visto que los intérpretes deben obtener de su oficio el sostén diario que no es postergable, pero las hay más profundas. Sólo se representa para "otro". La acción de re-presentar presupone un alguien a quien ofrecer ese milagro de la reviviscencia concreta, verosímil, de lo supuestamente alguna vez sucedido y este acto no se torna real (no se realiza) si así no es vivido en la conciencia de quienes lo ven y oyen. Merced a tal comportamiento se transforman en los definitivos creadores: le dan vida y sangre y verdad a la ilusión del teatro.

Cuando tal ocurre hay teatro. Entonces, como en el dicho flamenco, "tiembla el misterio", ya que se instaura una extrañísima comunidad humana que religa no sólo intelectual sino vitalmente (con la participación de los más enigmáticos laberintos psíquicos y las más oscuras apetencias del cuerpo) a un conjunto variado y hasta heterogéneo de seres humanos. No se trata de la mera adición de público, actores, autor, director, músicos, sino de la composición de una figura mayor de la cual ellos son elementos componentes y dependientes, en la cual se expresan y donde se reconocen como partícipes de un querer ser.

La historia de estas comunidades constituye la historia del teatro, pero también, subrepticiamente, la historia de los ideales y problemas de una sociedad humana. Por eso el teatro es arte presentista, irrepetible en el tiempo, a diferencia de las obras dramáticas y aun éstas pueden faltar en aquél: ya Ortega observaba que ha habido brillantes períodos teatrales que no han estado acompañados de una producción dramática superior. El teatro se constituye en un sistema de signos donde se agrupan y entienden los hombres de un grupo, de una clase, a veces de toda una sociedad: ese entendimiento se ejecuta a través de la piel misma, en una experiencia de lo concreto y lo inmediato, más allá o más acá del arte, pero obviamente siempre en el campo de la cultura, en el significado antropológico del término.

Los hombres rioplatenses del 80 hicieron esta experiencia a través del drama criollo representado en el circo y comulgaron en el *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá antes de hacerlo en la larga serie de melodramas sangrientos que ocuparon la década final del siglo y dieron paso posteriormente a los dramas costumbristas y realistas de Granada, Sánchez, Coronado. La fecha de 1886 en que fue repuesta en el pueblecito de Chivilcoy la pantomima creada dos años antes sobre la novela de Eduardo Gutiérrez *Juan Moreira,* pero ahora hablada, en una rudimentaria versión del payaso de la compañía "Pepino el 88", ha sido considerada como punto de partida del teatro nacional y por lo mismo duramente atacada por los críticos cultos más autorizados (Mariano Bosch, Ricardo Rojas, posterior y más cautamente Berenguer Carisomo)[1] quienes adujeron la existencia anterior de un teatro cuyos autores y obras historiaron prolijamente.

Sí, antes de 1886 hubo una producción dramática —literariamente tan convencional y pobre como el drama gaucho que nacía— pero no hubo teatro. Por las razones apuntadas: el presentismo del teatro que reclama el público para existir. Las élites cultas del XIX se desvivieron para organizar compañías teatrales similares a esas europeas que hacían sus breves y triunfales giras por el Plata cobrando suculentos millares de libras esterlinas. Siempre fracasaron. Concebían un teatro a imagen y semejanza del europeo que los visitaba, escribían obras que en todo se parecían a las que traían los extranjeros, conseguían actores que pulcramente imitaban a los españoles e italianos. Sólo que no lograban un público que sostuviera este empeño. Ese público potencialmente existía, como se descubrió en la década del 90. Pero no concurría a las representaciones que las élites cultas ofrecían porque nada les decían de sus propias vidas; ellas, por su parte, que se constituían en público suficiente para alimentar las giras de las compañías extranjeras, no disponían de suficiente número para sostener en forma permanente un teatro que las representara. El teatro exigía la presencia real de un nutrido conjunto de hombres; hablaba de grandes números y esos no podían encontrarse en los salones cultos de Montevideo o Buenos Aires. Les hubiera quedado la solución que cultivaron los eupátridas griegos del siglo V: establecer un teatro oficial e imponer la concurrencia obligada de la población, pero tampoco obtuvieron ayuda de los gobiernos para tales proyectos, ni Mecenas perspicaces interesados en la orientación espiritual de los ciudadanos, mediante la lección teatral.

En 1891, Martín García Merou, después de contar los proyectos de la "Academia Argentina", de la que fue parte, para instaurar un teatro nacional, creando un instrumento que diera vida sobre la escena a la producción dramática de los miembros de esa cofradía culta representativa de la élite intelectual del 80, agrega: "¿Necesito decir que todos estos bellos sueños, como los de la lechera de la fábula, se convirtieron en humo? ¡Ah!, demasiado lo sabemos. Ha pasado una década y el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomima de su circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario. Como un supremo sarcasmo a la inteligencia y al arte, *Juan Moreira* ha logrado lo que no pudo conseguir Coronado con *La rosa blanca* o *Luz de luna y luz de incendio*".[2]

El único "problema insoluble" que imposibilitaba la existencia de un teatro nacional era la falta de un público real y presente, suficientemente numeroso como para financiar el funcionamiento de compañías estables, aunque fuera en condiciones rudimentarias. Pero al buscar ese público había que aceptar su dictamen, la exigencia espontánea que formulara y en el nivel artístico o intelectual que

la presentara. Eso hizo Juan J. Podestá actuando con la conciencia profesional de un "comediante del arte", porque eso fueron y así coherentemente se denominaron los italianos que inventaron la "commedia dell'arte" —otro teatro casi carente de autores— ya que entre ellos la palabra "arte" valió por mester, artesanado, profesión, oficio. Un profesional debe contar con el voto favorable del "ilustre senado", como decían las comedias renacentistas, así los senadores vistan alpargatas, puesto que ellos son quienes sostendrán los espectáculos y aun la existencia concreta de los intérpretes. Se descubre entonces que el elemento dominante de la comunidad vital que definíamos como específica del fenómeno teatral, es el público. No son los actores y autores quienes enseñan al público, sino que es éste quien mueve sutilmente a aquéllos, los pone a su servicio y les reclama la ilusión que necesita, cosa que en los tiempos modernos se acrecentó por el funcionamiento del mercado económico liberal, aunque dio nuevas fórmulas en el mercado capitalista contemporáneo.

Podestá fue el servidor de su público en un grado de entrega que puede detectarse claramente a lo largo de sus memorias.[3] Es comprensible que rechazara una obra de Eugenio Díaz Romero —cosa que escandaliza a Mariano G. Bosch— pretextando "que no quería chocar con su público". Lo siguió y lo halagó toda su vida hasta el momento en que habiéndose esclerosado fue incapaz de seguir evolucionando con él y no pudo responder a la nueva demanda de una nueva sociedad. Para entonces su ciclo estaba terminado y sólo podía rememorar antiguos fastos en espectáculos tradicionalistas. Pero en 1886 (tenía entonces 27 años y desde hacía once años actuaba en los circos criollos) demostró su capacidad para buscar al público semirrural que integraba los pequeños pueblos provincianos y los arrabales capitalinos ofreciéndole lo que venía demandando sin encontrar. Es evidente que lo hizo al tanteo, como en una pieza a oscuras, y que todo su acierto consistió en sugerir algo y oír atentamente la respuesta para de inmediato adaptarse a ella, los ojos siempre puestos en el aquí y ahora que para el actor ambicioso que era tomaban el rostro de la taquilla. Eso que siempre le fue reprochado: su preocupación constante por el negocio teatral. Eso que en sus primeros tiempos contaba alborozado a sus amigos en cartas donde nunca faltaba la versión pormenorizada de cuánto había ganado. Pero si el "problema insoluble del teatro nacional" pasaba necesariamente por un hecho económico claramente determinado, su resolución superaba en mucho ese aspecto aunque por él fuera condicionado.

Como es sabido, la historia del *Juan Moreira* teatral tiene dos instancias, varias veces contaba en forma similar a como lo hiciera el propio Podestá en sus memorias. La primera corresponde al año 1884 cuando para el beneficio de los hermanos Carlo (quienes actuaban, con Frank Brown, en el *Politeama Argentino,* de Buenos Aires) el novelista Eduardo Gutiérrez accede a trazar el guión de una pantomima sobre su famoso folletín, condicionando su autorización al hallazgo de un protagonista "que fuera criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara la guitarra, y sobre todo que supiera manejar bien un facón", características por las cuales es contratado Podestá quien trabajaba entonces con su pequeña compañía semifamiliar en el *Teatro Circo Humberto Primo.* Las trece funciones que en 1884 se ofrecen —dentro del habitual espectáculo gimnástico-cómico— no tendrán continuación hasta dos años más tarde en un pueblecito de la provincia de Buenos Aires cuando la compañía Podestá-Scotti repone la pantomima y luego, respondiendo a una sugerencia del hotelero, decide hablarla.[4]

Las pantomimas eran recurso habitual del circo decimomónico,

utilizadas a veces en versiones de gran aparato por las compañías extranjeras para cerrar sus espectáculos y referidas a temas tan dispares como estos que enumera Podestá: pantomimas de Pierrot, "Los brigantes de la Calabria", "Los bandidos de Sierra Morena", "Los dos sargentos", "Garibaldi en Aspromonte". Bosch las define así: "representación de episodios simples e interesantes alrededor de un asunto elegido entre los del gusto del pueblo bajo, por medio de la mímica y muy pocas palabras habladas y cantadas, exornando el todo con música instrumental y danzas intercaladas; y en cuya representación los gestos y las poses tenían la parte principal".[5] Era el teatro de los pobres y aquel que podían ofrecer quienes no conocían o apenas chapurreaban la lengua de sus espectadores.

El nacimiento del drama a través de la pantomima no debe desdeñarse, ni debe entenderse mero accidente. En tal proceso se genera un primer elemento exitoso en la creación del futuro teatro. De un modo oscuro o intuitivo, si se quiere, se toma el camino correcto para llegar al teatro auténtico. Este funciona en lo concreto como un lenguaje plural dentro del cual la palabra es solamente uno de los ingredientes, a veces el menos decisivo. Los actores son cuerpos que cumplen actos en un espacio previamente determinado y recubiertos de vestiduras apropiadas. La fijación exclusiva sobre los textos ha provocado durante largos períodos el descuido de lo que hoy llamamos el lenguaje corporal. Ya el joven Marcel Proust observaba, nada menos que viendo a Sarah Bernhardt, que no había relación entre el decir majestuoso de la actriz y el movimiento del brazo que lo acompañaba. Es hoy ejercicio normal de los Conservatorios el adiestramiento corporal a través de la pantomima, así como la representación de escenas dramáticas sin palabras —o detrás de una mampara de vidrio— para desarrollar y poner a punto la expresión significante de los movimientos.

La capacidad de decir a través del cuerpo, sin apelar al lenguaje articulado, puede constituir un sistema expresivo universal, como se registra en los mimos modernos —Marceau, por ejemplo— pero en su reflexiva elaboración también se puede buscar y hallar un sistema expresivo regional, propio de una determinada comunidad, la cual espontáneamente así se manifiesta en su vida de relación. Un sistema similar o paralelo a las formas dialectales del idioma o a los modos de entonación del habla. Del mismo modo que el Río de la Plata ha generado una forma particular del español —esa peculiaridad lingüística que, sin captarla bien, definía Américo Castro— y una entonación propia del hablante, bien puede sospecharse que ha sido capaz de una expresión corporal correlativa. Encontrarla para la escena fue la tarea de los gimnastas criollos de los circos del 80, quienes lo hicieron a través de una imitación consciente de la gesticulación de sus compatriotas, aplicándola a los episodios del drama gaucho.

Ya cuando el estreno de la pantomima *Juan Moreira* en 1884 registra Podestá la inclinación al verismo escénico: "Una de las notas alegres y simpáticas de esa función fue la que dieron varios morenos contratados expresamente para tocar la guitarra y cantar el Gato, sorprendiendo a todos por la forma como hacían rayar los fletes en la pista, *canchar* entusiasmándose al extremo de darse guantadas recíprocamente, hasta que algunos de los artistas los separaban... Estas y otras escenas realistas dieron color y animación a la obra".[6] En efecto, una de las cartas de triunfo del espectáculo radicaría en la importante parte que, incluso después de establecido el drama hablado, continuaría teniendo la gesticulación muda. La observación que Valero formula al ver el espectáculo en el 88 reconoce esta riqueza gesticulante cuya vivacidad y espontaneidad, amén de

nota original evidente, tenían que llamar la atención de un actor extranjero acostumbrado a otro sistema expresivo, más codificado y también más refinado: "Vuestra manera de representar es muy diferente a la de los otros teatros; en el nuestro, por ejemplo, sólo las primeras figuras y algunas veces las segundas, son las que hablan, accionan y se mueven; en el de ustedes todo el mundo hace algo, sin estorbarse los unos a los otros. En la pulpería veo gente en una mesa jugando a los naipes, en otras platicando; en el mostrador unos que beben, más allá unos guitarreros musitando con sus instrumentos; el pulpero atendiendo a todos, y a cada uno en su papel... hasta los perros que trabajan son artistas, porque saben lo que tienen que hacer".[7] Por su parte el articulista de "Sud-América" que en el 90 comenta el éxito del *Juan Moreira* entre la "high life" porteña subraya en especial esta capacidad de reproducción de costumbres y por lo tanto de una expresividad nacional, diciendo: "Porque tal es el realismo de las escenas, que allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero; por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasean los perros que van a los ranchos y a las pulperías criollas y que son lo que el agua para los patos, indispensable".[8]

Estos elementos de ambientación concurrían a crear el clima nacional, vivamente comunicante para el público, pero también fue posible percibirlo en la gesticulación que acompañaba a las palabras y que había sido ensayada antes que las palabras mismas a través del ejercicio pantomímico. Puede que el hotelero francés no entendiera, pero no parece que le ocurriera lo mismo a los compatriotas de los actores. Y cuando Podestá decide poner palabras en boca de ellos estima que sería "en verdad fácil, puesto que mientras se acciona los artistas dialogan la mímica por lo bajo para hacer más exacta la expresión muda", índice claro de este proceso de acomodación del gesto a la palabra, procurando que fuera por sí solo explícito y vivaz.

La segunda carta de triunfo fue el lenguaje, a partir del momento (1886) en que Moreira habló. El texto del *Juan Moreira* que en 1935 dio a conocer el *Instituto de Literatura Argentina*, es apenas un esquema primario de lo que llegó a ser, luego de años de incesantes modificaciones y agregados. De ahí la inutilidad del esfuerzo de Berenguer Carisomo para extraer del análisis pulcro de ese texto alguna pieza de convicción en la polémica sobre los orígenes del teatro nacional. No se trata de una obra dramática, ni parece atinado haber esperado que lo fuera. Es una adaptación de las partes habladas de la novela de Gutiérrez, a una serie de escenas extraídas de la pantomima, cuya extensión fue previamente disminuida. Podestá se limitó a copiar algunos dialogados del novelista y a zurcir burdamente otros. Redactó así un libreto elemental, casi una guía para los actores, no más. Exactamente, escribió un cañamazo, sobre el cual los actores improvisaron. La suma de estas improvisaciones fue dando cuerpo a la obra hasta que la representación poco tuvo que ver con el esquema original de 1886 y sí, mucho más, con las obras posteriores que fueron escribiendo los primeros dramaturgos criollos (Arózteguy, Regules, Moratorio, etc.) basándose en el espectáculo del circo Podestá.

Pero ya en el cañamazo original hay un elemento destacable, que viene de la novela de Gutiérrez y se acrecentó, seguramente, sobre la escena: el uso de un habla flexible, viviente, que recoge el léxico y las formas de la sintaxis popular, no en el nivel de la taquigrafía de la palabra hablada sino en de la recreación levemente idealizada. León Benarós ha destacado que "la mayor tensión dramática de Gutiérrez está en sus diálogos, que tienen el exacto color de

la vida. Secos, lacónicos, de sobriedad viril, o estudiadamente comedidos, advierten o amenazan con sorna o, con chanzas e indirectas, quieren calentar la sangre del adversario para llamarlo al duelo criollo de igual a igual, sin remordimiento. "Ahora ya no te tengo asco" dice Moreira, dispuesto a tirarse a fondo contra el pulpero Sardetti, cuando éste se defiende con desesperación y aun ha hecho sentir en el pecho del paisano el frío de la daga".[9] Es evidente la pobreza del cañamazo que escribe Podestá en 1886, su simplicidad enunciativa, la concisión y la parvedad del dialogado que subrepticiamente ha de establecer la norma escueta del drama realista del 900, incluyendo las obras de Sánchez. Pero si se coteja ese cañamazo con la primera obra dramática de asunto gaucho, de este período, el *Solané* de Francisco Fernández, estrictamente contemporánea del *Martín Fierro* y animada del mismo fervor de denuncia, se comprobará la enorme ventaja del *Juan Moreira.* "Frases de hinchazón aparatosa", "vicio oratorio" ha dicho un crítico[10] para juzgar el estilo declamatorio, empedrado de fórmulas altisonantes con uso de la segunda personal del plural, a que apela Francisco Fernández. Opuestamente, *Juan Moreira* revela, en el peor de los casos, un estilo neutral adaptable a la entonación del actor criollo, y frecuentemente la fluencia de la lengua popular. Incluso en la oscilación entre el tú y el vos, también propia de Sánchez. Es un texto que podía ser manejado libremente por el actor, quien no hubiera podido dar veracidad al discurso de *Solané,* puesto que su norma estilística resultaba irreductible al habla coloquial.

Si ya en el cañamazo original podía registrarse la presencia de estos valores lingüísticos que contribuyeron a establecer la complicidad con el público que rodeaba la arena del circo, a partir de 1886 puede sospecharse —tanto las memorias de Podestá como los testimonios de época son coincidentes— un proceso de constante improvisación a partir de frases ocasionales que el auditorio festejaba y que luego pasaban a integrar la obra. Como si los actores crearan al dictado de sus espectadores los "lazzi" con los cuales irían componiendo la obra día tras día. Así entraron personajes nuevos, dialectos divertidos, escenas de baile, situaciones mímicas, de modo que la obra funcionó a la manera de los *"canevas"* empleados por los comediantes del arte en el Renacimiento tardando varios años en alcanzar su congelación en una forma estereotipada.

Palabra y gesto —embebidos de realidad nacional— resultaron los instrumentos básicos para la creación de la comunidad teatral, y a la vez fueron obra de esa comunidad que los iba imponiendo. Ambos se expresaron y se resolvieron en el asunto de *Juan Moreira,* exponente más visible de la nueva línea y origen de ardientes disputas. Por donde fue la carpa llevando el drama gaucho hubo posiciones encontradas, intentos de prohibiciones, defensas apasionadas. Todavía en el XX Sánchez prolonga la requisitoria contra el melodrama gauchesco en su conferencia sobre el teatro nacional. Sin embargo, si se examina internamente la evolución del espectáculo circense, de 1886 en adelante, se percibirá un curioso proceso de trasmutación que nos dirá bastante sobre los ideales populares y también burgueses de la época.

El folletín que Eduardo Gutiérrez publicó en "La Patria Argentina" de noviembre de 1879 a enero de 1880, heredaba el personaje, las situaciones dramáticas y la crítica social, de una obra de mayor envergadura: *Martín Fierro.* Rebajando su recio realismo en beneficio de una idealización del "gaucho malo", alzado o desgraciao, aspiraba a no perder contacto con la realidad histórica. La obra de Gutiérrez no es mejor ni peor que su *Juan Cuello* o su *Santos Vega,* o *El tigre del Quequén,* de modo que su éxito debe ponerse

a cuenta del prestigio popular del personaje real que le sirvió de modelo. No interesa aquí si la versión de Gutiérrez, acorde con la admiración popular, responde a la vida histórica de Juan Gregorio Blanco, nacido en 1819 y muerto en 1874 por sus antiguos protectores, los alsinistas, aunque esta discordancia fue la que mayor indignación produjo en la época. Un solo ejemplo sirva; la página que dedica al asunto Mariano G. Bosch trazando un retrato para la Historia universal de la infamia: "Qué necesidad tenía el elemento criollo puro, ni el malevaje ítalo-argentino, de esa obra de circo, de venganzas, de injusticias policiales, que era cuanto en *Moreira* se refería, y que no existieron sino en la mente de Eduardo Gutiérrez en lo referente a este gaucho, pues nunca fue ni remotamente un héroe, sino un bandolero sanguinario, un haragán que se conchavaba en los días de elecciones en Lobos, para molestar a los alsinistas asustando a la gente que debía votar; un asesino vulgar que en una pulpería de Navarro apuñaleó por placer, montado encima de él a un infeliz mercachifle italiano, con una saña tal, que un amigo suyo llamado Serviliano Silva y que muy viejo vivía hasta ha poco en el pueblo de Las Heras, refería que dejó el suelo picado con la punta del facón con que clavaba traspasándolo, al pobre desgraciado; un gaucho malo, un peleador de policías de gallegos, como eran las de entonces, y que al matarle los gendarmes del batallón provincial que fueron en su busca al campo de sus hazañas, no hicieron sino librar a los partidos de Las Heras, Navarro y el mencionado, de un elemento de infamia".[11]

En los mitos —es sabido— importa menos la verdad histórica que la convicción ideal con que un pueblo los construye y los comparte. Puede que Martín Fierro haya sido meramente un cuchillero (Borges dixit) y Juan Moreira un bandolero sanguinario (Bosch dixit) aunque los elementos que ha recogido Rodríguez Molas sobre la situación del gaucho en el siglo XIX son robustamente convincentes para explicar esos comportamientos y referirlos a la sistemática persecución de que fueron objeto por obra del "plan civilizador" de los gobiernos centrales de Buenos Aires. Aunque sea trágico reconocerlo, la polémica ya no tiene sentido. Ya en 1886 no la tenía porque el gauchaje había perdido la partida, había sido vencido y lentamente iba a su definitiva liquidación. En el campo de las concepciones literarias basta cotejar el realismo pertinaz y concreto de José Hernández, la denuncia social lúcida de Francisco Fernández, con el esquema romántico del *Juan Moreira* donde la injusticia motivadora se disuelve en el fatalismo que parece nacer entonces de una condicionante metafísica, ("yo habré nacido con algún sino fatal porque la suerte se me dio güelta y de repente me vi perseguido" o "yo soy un hombre maldito que ha nacido pa penar") y donde el silueteado del personaje se ciñe al estereotipo, lo que ha de explicar la larga descendencia de gauchos malos que durante un decenio pueblan la escena rioplatense.

Lo importante no es el Juan Moreira histórico, sino aquel que, desde el escenario, interpretaba el sentir del público. Personaje y obra proponían varias cosas mezcladas: una imagen ideal de hombre valeroso ("Tiene más entrañas que un toro, amigo Moreira" le dice su especular Julián) con agallas como para enfrentar a la justicia y tenerla por sí solo a raya, lo que si por una parte expresaba la admiración del público por el coraje personal y la resistencia a la autoridad, a la vez lo disolvía en el individualismo que mellaba su eficacia ("No amigo, esta partida la tengo que hacer yo solo") y que se correspondía con la desintegración de la sociedad tradicional por obra del liberalismo; proponían además un ciclo heroico destinado fatalmente a concluir en el fracaso, doblemente marcado por la muerte

a traición, con lo cual la idealización excesiva (la pelea con la partida de Navarro) concluía reconociendo la verdad realista del fracaso de la empresa.

Domingo F. Casadevall interpreta así la devoción del público capitalino por el espectáculo circense: "Los pobladores de los suburbios porteños, hermanastros del gaucho y del paisano en las llanuras, cultores de la guapeza, de los juegos de destreza y de azar, del canto, del baile y de los entreveros por el amor, resentidos contra la clase rica y culta del centro de la ciudad, vieron en *Juan Moreira* un arquetipo real, un modelo de la familia de Santos Vega, el triunfador de payadas y amores... En Moreira vieron un vengador de los criollos amenazados por los ricos que se valían de la violencia, del enredo, del pleito, de la chicana y de otras añagazas de la ciudad para desplazarlos del suelo en el que habían sido felices".[12] Cabe consignar que los pobladores de los suburbios no eran hermanastros del gaucho, sino los mismos gauchos, desplazados del campo, que comenzaban a afluir a las ciudades, golpeados, resentidos, perdidos; pronto Viana los retrataría con agudeza, pero por ahora quien les permitía revivir el ciclo entero de sus vidas era el espectáculo pobretón de la carpa Podestá-Scotti.

Sin embargo otros hombres, de sectores opuestos, también comulgarían en este espectáculo, abriendo así una instancia nacional bastante paradojal. Para entender el interés que por el *Juan Moreira* habría de evidenciar la "high life" ciudadana, no basta con evocar el majismo que singulariza a los sectores aristocráticos. Como en el modelo del XVIII español, la atracción se ejerció aquí por la parte de espectáculo que comportaba el *Juan Moreira.* Al tiempo que desaparecían las dos escenas dedicadas a Marañón donde el protagonista se explica largamente sobre su vida, se intensificaba la parte de diversión: el cuadro segundo del primer acto, pulpería de Sardetti, adquiría extensión y magnificencia, recreando con minuciosidad el ambiente, los tipos, las costumbres; también se ampliaba y enriquecía el cuadro quinto del segundo acto, que se representaba en el picadero y mimaba una gran fiesta campestre. La incorporación del pericón, que sugiere Elías Regules, sustituyendo al gato original, e incluso el perfeccionamiento nacional de ese pericón con el aditamento del pabellón patrio blanco y celeste, la aparición de nuevos tipos, como el "gaucho pobre" que originariamente compusiera Jorge Garay seguido de sus perros hambrientos, o la del amigo Bentos, "borrachón serio, valiente y flojo al mismo tiempo" que compusiera Antonio Podestá o el Gaucho Contreras de Juan Podestá, distorsionan el esquema dramático originario en beneficio de las escenas pintorescas.

Estos elementos acrecentaron el valor folklórico del espectáculo y por lo mismo contribuyeron a neutralizar lo que aún conservaba de crítica social. Incluso esta parte podía sumarse al general folklorismo, dado que, como observa Casadevall, "la figura literaria que gloriaba al gaucho alzado contra la autoridad no ofrecía ya peligro social porque ese tipo rural había desaparecido casi del todo en nuestro medio",[13] resultando más atendibles sus habilidades criollas que su rebelión a la postre inútil contra la autoridad, e incluso atractivas sus faenas de cuchillero como en un episodio de la crónica roja urbana.

En una carta a José J. Podestá el 24 de noviembre de 1891, Elías Regules subraya esta tendencia a los elementos pintorescos y folklóricos que él utilizara para *Los gauchitos,* apuntando el agotamiento, en su opinión, de las escenas de violencia: "me parece que para dar otra pieza habría conveniencia en buscarla con estas dos condiciones: 1ª que sea en lo posible eminentemente cómica, y 2ª que no recuerde en nada las peleas, payadas, etc., de los dramas que

ya están dando. Hay que fijarse en que lo que gusta de las obras actuales es lo jocoso (escena campestre en Moreira, Marcelaño y Vizcacha en Fierro, etc.) y después de esto el público no se prestaría a recibir nada que fuese serio".[14] Efectivamente el género deriva hacia el espectáculo costumbrista y cómico, lo que impone una cierta neutralidad ideológica. *Juan Moreira* entonces pudo ser aceptado por los patrones rurales que vivían en la ciudad, por sus familias y también por los extranjeros que ellos recibían o que explotaban negocios en la capital. La lista de nombres de las primeras organizaciones recreativas de tipo campero, así como los espectadores elegantes del drama criollo, registran una buena participación de ingleses a quienes regocija y complace la evocación vivaz de la vida campesina.

Pero quedaba un tercer sector —quizás el más importante— que debía conseguir cabida en el espectáculo tanto para sostenerlo como para recibir de él una legitimación que necesitaba: los inmigrantes. Ellos forman la masa importante de ambas capitales del Plata en la última década del XIX; económicamente están emparentados con los criollos habitantes de los suburbios, en cuyos barrios viven imprimiéndoles ya la peculiar nota colorista que tomarán las ciudades, en especial por el aporte italiano. Eran los "naciones" de los cuales se había burlado la literatura gauchesca del XIX, los que carecían de ancestros y tradiciones americanos, quienes habían llegado a la fiesta sin ser invitados y resultaban disputadores de oficios y posibilidades sociales. Los inmigrantes, sobre todo el aluvión italiano, disponen de teatros en su lengua —la ópera—, de diarios propios, pero su vocación es la de integrarse a la nueva comunidad a que han arribado. Los sectores pobres conviven con el desamparo del suburbio criollo; algunos pueden admirar sus ídolos y tratarán de sumarse a su órbita.

De ahí nace la insólita inserción de los "tanos" en el universo escénico de *Juan Moreira,* por la cual el inmigrante pasa a vivir vicariamente la existencia de los primitivos habitantes de esa tierra nueva y conquista así derecho de nacionalidad. De los varios personajes italianos que se incorporaron al *Juan Moreira,* ninguno habría de tener la trascendencia de Cocoliche, "personaje que sólo llamábamos Francisco y el que hicimos aparecer con intermitencias dos años después de estrenar Moreira".[15]

Podestá cuenta en *Medio siglo de farándula* que el personaje surgió de una improvisación de un integrante de la compañía, Celestino Petray, enteramente espontánea y no prevista por los restantes miembros, tal como debieron ser muchas otras incorporaciones al cañamazo original del drama. Nace el personaje que se definía en escena con estas palabras: "Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta la güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata...". La contradicción entre el lenguaje usado y la orgullosa afirmación nacional establecía el principio cómico que animaba a la "macchieta" y fue mediante esa comicidad que el inmigrante se instaló en el centro del corazón gaucho. Cocoliche desplazó el interés que motivaba Juan Moreira y concluyó reinando en el picadero y en el escenario. Bosch registra esta atracción dominante recordando que en la obra trabajaba "un jovencito (acaso *malevito* de Barracas), que hacía de don Francisco el napolitano de tan graciosa manera que hizo famosa a la obra"; "De modo que la gente corría al Politeama a dejar sin localidades la boletería, a la voz unánime de: —Vamos a ver a la rubia de Podestá; —Vamos a ver al napolitano don Franchisco, o a Franchisco el verdulero, que de una y otra manera le llamaban".[16]

El mismo Bosch, para realzar las perversiones del protagonista Juan Moreira y las incoherencias de la obra que representaban los Podestá, apunta la inverosimilitud del enfrentamiento con Juan Moreira: "Era necesario haber conocido al Moreira real, (por cierto que sin las barbas que nunca usó porque no las tenía sino bien ralas y cerdosas), y saber de su odio feroz a los extranjeros, para comprender todo lo disparatado del personaje intercalado, de "don Franchisque" el napolitano, en el circo, haciendo payasadas delante del malo, y hasta discutiendo con él... ¡nada menos!... Si en su presencia, un napolitano hubiera solamente abierto la boca, ¡pobre bicho!... Moreira le hubiera degollado".[17] Al margen de la eventual conducta facinerosa de Moreira, es bastante atinado el reproche de Bosch. Pero no era la verosimilitud histórica la que preocupaba a los Podestá, ni tampoco las incoherencias dramáticas, sino el aplauso de su público. Este se acrecentó desde el ingreso a la obra de los inmigrantes. Es comprensible que hayan sido ellos mismos quienes desde la platea forzaron la entrada al drama gaucho de uno de los suyos. Codearse con Juan Moreira, estar a su lado y si no emparejársele en el valor al menos hacerlo reír apelando al ridículo fue un modo —humillante, sí— de hacerse legitimar argentino y uruguayo.

"La burla al extranjero —dice Tulio Carella— tiene razones más profundas que la crueldad o el desprecio gratuitos: denota la lucha del nativo contra una mayoría que se adueña de su patrimonio y amenaza con destruir la conciencia nacional, tan duramente lograda".[18] No siempre. La burla omnipresente en el personaje Cocoliche tiene dos caras: por una el público criollo condena, por otra se divierte y perdona, aceptando tácitamente la incorporación a la nacionalidad. Por esa misma burla el inmigrante paga la nacionalización transformándose en figura irrisoria.

A esta altura de su evolución, el drama *Juan Moreira* había afincado en la ciudad. Los cómicos podían ahorrarse las incomodidades de la vida trashumante por míseros pueblos y podían disfrutar del público nutrido de las capitales. En unos cinco años el drama que comenzara a hablar en Chivilcoy en 1886 había alcanzado su estructura definitiva mediante la exploración insistente de los reclamos del público, rascando gustosamente sobre sus impulsos y ambiciones. Cuando en 1891 la buena sociedad decide aceptarlo, —ese sarcasmo, como en la misma fecha dice García Merou—, es ya la inconmovible expresión del teatro nacional.

[1] Mariano G. Bosch *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1910; Ricardo Rojas: *Historia de la literatura argentina. Los modernos*. Buenos Aires, Losada, 1948, t. II; Arturo Berenguer Carisomo: *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.
[2] Martín García Merou: *Recuerdos literarios*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.
[3] José J. Podestá: *Medio siglo de farándula*. Córdoba, Río de la Plata, 1930.
[4] Raúl H. Castagnino: *El circo criollo*. Buenos Aires, Lajouane, 1953; Rubén A. Benítez: *Una histórica función de circo*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1956.
[5] Bosch, ob. cit. p. 141.
[6] Podestá, ob. cit. p. 43.
[7] Podestá, ob. cit. p. 56.
[8] Podestá, ob. cit. p. 69.
[9] León Benarós: *Eduardo Gutiérrez: un descuidado destino*, en Eduardo Gutiérrez: *El Chacho*, Buenos Aires, Hachette, 1960, p. 48.
[10] Berenguer Carisomo, ob. cit. cap. XIV.
[11] Bosch, ob. cit. p. 474.
[12] Domingo F. Casadevall: *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional*. Buenos Aires, Cuadernos de Ediciones Culturales argentinas, 1965, p. 24.
[13] Casadevall, ob. cit. p. 25.
[14] Carta inédita, en el Archivo familiar.
[15] Podestá, ob. cit. p. 62.
[16] Bosch. ob. cit. p. 368.
[17] Bosch. ob. cit. p. 475.
[18] Tulio Carella: *El sainete criollo* en *El sainete criollo, Antología*, Buenos Aires, Hachette, 1957, p. 22.

Eduardo Gutiérrez - José J. Podestá

Juan Moreira

Drama en dos actos

PERSONAJES

MOREIRA
DON FRANCISCO, Alcalde
SARDETTI
TATA VIEJO
JULIÁN
MARAÑÓN
GIMÉNEZ
NAVARRO
PULPERO
JUANCITO, el hijo de Moreira
VICENTA
SOLDADOS
GAUCHOS
PAISANOS
BANDIDOS
MUJERES

ACTO PRIMERO

ESCENA 1

(La escena representa un Juzgado de Paz, en campaña).

ALCALDE.—Señor Sardetti. Usted ha sido llamado porque dice Moreira que usted le debe diez mil pesos.

SARDETTI.—Señor, eso es falso, yo no le debo ni un solo peso.

ALCALDE.—¿Y a qué viene entonces tanta mentira? ¿Por qüé vienes a cobrar un dinero que no es tuyo?

MOREIRA.—Señor, yo cobro mi plata que he prestao, y la cobro porque la necesito; este hombre quiere robarme si dice que no me debe, y yo entonces Señor Alcalde vengo a pedir justicia.

ALCALDE.—La justicia que yo te he dar es una barra de grillos, ladrón, que vienes a contar bolazos.

MOREIRA.—¿Quiere decir que no me debés nada?

SARDETTI.—Nada.

MOREIRA.—Y usted, ¿no quiere hacer que me pague?

ALCALDE.—Es claro, puesto que nada te debe, y que tú has venido a jugar sucio.

MOREIRA.—Está bueno, amigo. Usted me ha negado la deuda para cuyo pago le di tantas esperas, pero yo me la he de cobrar dándole una puñalada por cada mil pesos. Y usted, don Francisco, me ha echao al medio de puro vicio, guárdese de mí, porque ha de ser mi perdición en esta vida, y de su justicia tengo bastante.

ALCALDE.—*(Dirigiéndose a los soldados).* A ver, préndanlo y métanlo al cepo por desacato a la autoridad. *(En el cepo es castigado; después ordena soltarlo, diciéndole:)*

ALCALDE.—Cuidadito otra vez, porque lo voy a mandar a la frontera con una buena barra de grillos.

Moreira. — Hasta la vista entonces, don Francisco. *(Monta a caballo y se va. Cuando el Alcalde ha castigado a Moreira, saluda a Sardetti, y éste se va).*

ESCENA 2

(Representa una pulpería de campaña, donde están varios gauchos jugando a los naipes y milongueando).

Gaucho Primero. — Cante, don Mariano, una milonga; déjese de tanto estar acordinando.

Paisano Primero. —

Vamos al grano mi amigo:
las pajas las lleva el viento,
pues cantemos un momento
déjense de barajar,
y formando la milonga
como buenos compañeros
y el que dispare primero
las copas ha de pagar.

Y si hay en los presentes
quien se quiera aventurar.
no se deje de largar
y aproveche la ocasión
y ahora que hay mucha gente
que no pierda la bolada
y que cope la parada
siquiera por diversión.

Paisano Segundo. —

Yo mi amigo se la copo,
y dispense si así hablo,
no le tengo miedo al diablo
cuanto más a un buen cantor

porque usted ha de saber
de que yo nací cantando;
ya que usted está desafiando
aquí tiene a un payador.

Paisano Primero. —

Eso mismo yo quería
pa poderme ansí floriar,
pues que quería encontrar
un hombre que juera güeno

en contrapunto y milonga,
que sepa filosofía,
que cantando noche y día
retumbara como un trueno.

Paisano Segundo. —

No me diga que soy trueno
porque yo no sé tronar,
si es que quiere chacotiar
yo le debo de advertir

que no sirvo pa la risa
conque así cante parejo:
llévese de mi consejo
que el que es zonzo hace sufrir

Paisano Primero. —

Ya me dijo que soy zonzo;
lo habrá dicho sin querer,
por eso yo lo perdono,
pero cuídese otra vez,

no le vaya a suceder
lo que le pasó a Mateo:
que por querer dar consejo
lo llaman el bicho feo.

Paisano Segundo. —

Ya me dijo que soy feo,
pero creo más feo a usted.
Se parece a un atorrante
recostao a la paré,

y si quiere otro más feo,
lo presento por primero:
fíjense todos, paisanos,
en la cara del pulpero.

Paisano Primero. —

El pulpero anda muy triste,
pues le va la cosa mal;
si lo agarra Juan Moreira
la cola le va a pelar.

Y perdone ño Sardetti
por lo que he dicho recién;
pues según tengo entendido
usted no se portó bien.

GAUCHO SEGUNDO. — Justamente, hablando de Moreira, ¿han visto paisanos lo que le ha pasado con el Alcalde?

GAUCHO TERCERO. — Es verdad, paisano, pero ése es un buen criollo, que no ha de tardar mucho en caer por este pago, porque se tiene que vengar de más de cuatro porquerías que le han hecho. A ver, pulpero, eche una copa antes que lo acueste de un talerazo. *(Entra Moreira).*

GAUCHO PRIMERO. — *(Dando la mano a Moreira).* Dios lo guarde, amigo Moreira.

OTRO GAUCHO. — ¿Qué vientos lo traen por aquí, amigo?

MOREIRA. — Tal vez la desgracia, paisano.

OTRO GAUCHO. — ¿Cómo va, amigo Moreira? Aquí estábamos comentando lo que le había pasado con el Alcalde y, *juepucha,* será cierto lo que se dice que a un hombre como usted lo haigan puesto en el cepo de cabeza y que le haigan dau una felpiada de mi flor.

MOREIRA. — Sí, han creído que soy vaca que se ordeña sin manear, ¡y así va a ser la cornada! Me han agarrao por güeno, pero se me hace que esta vez no lo han de sacar por *tarja.* ¡A ver, pulpero, eche otra copa! Amigos, yo pago la otra vuelta. La paciencia se gasta, porque no es oro, y siento que la mía ha ido a parar a la loma del diablo. Anoche me ha hecho ser blanco el teniente Alcalde y me ha metido en el cepo, pero hoy la vaca se ha vuelto toro y no hay que hacerle al dolor. Todos ustedes, paisanos, saben que yo presté a este hombre diez mil pesos, pues he tenido que demandarlo porque no había podido conseguir que me pagara, ¿y saben lo que me ha contestado? Pues me ha dicho que yo mentía y que no me debía un medio.

SARDETTI. — E verdá, amigo Moreira, yo he negao la deuda porque nun tenía plata y si lo confesaba me iban a vender el negocio; más yo sé que le debo e algún día le he de pagar.

MOREIRA. — Me han puesto en el cepo de cabeza, como a un ladrón, me han golpeau cuando me han visto indefenso, y por último, me han largao con el calor de la marca, diciéndome que me habían de mandar a la frontera.

GAUCHO PRIMERO. — Es verdad Moreira, tenés razón, pero por un *perro* de esta clase no merece la pena que un hombre de bien se pierda haciendo una hombrada; a más, vos tenés un hijo, y éste va a sufrir las consecuencias de lo que vos hagás. Y si no lo hacés por mi, hacelo por esa prenda de tu cariño, y vámonos, tomando la copa del estribo.

MOREIRA. — Yo no me voy, paisano, sin haber cumplido mi palabra, y sin terminar lo que voy a hacer, y no tomo la copa del estribo, porque no quiero que mañana digan que lo que yo he hecho lo hice divertido, porque no tuve entrañas pa hacerlo fresco.

GAUCHO PRIMERO. — No, paisano, vos no tenés que hacer eso; acordáte que tenés familia.

MOREIRA. — Dejáme, hermano. Yo tengo que salir con las mías. A ver, concluyamos que es tarde, amigo Sardetti. Vengo a que me pague los diez mil pesos, o a cumplir mi palabra empeñada.

SARDETTI. — Yo no tengo plata, amigo Moreira; espérese unos días más y le juro por Dios que le he de pagar hasta el último peso.

MOREIRA. — No espero más; vengan los diez mil pesos, o te abro diez bocas en el cuerpo, pa que por ellas puedas contar que Juan Moreira cumple lo que promete, aunque lo lleve el diablo. *(Saca la daga).* O pagás en el acto, o te abro como a un peludo.

SARDETTI. — No tengo plata...

GAUCHO PRIMERO. — No te pierdas, hermano. El hombre no vale la pena y vas a tener que huir del pago.

MOREIRA. — *(Aparta al paisano, y se dirige a Sardetti para matarlo, pero se detiene).* ¿Qué hacés que no te defendés? ¿Querés que te degüelle como a un peludo?

SARDETTI. — No tengo armas, y aunque las tuviera esto será siempre un asesinato.

GAUCHO PRIMERO. — Dejá, hermano. *(Sardetti recoge la daga que Moreira le tira y éste le dice):*

MOREIRA. — Así te quería ver, maula. *(Pelean, hasta que Sardetti lo hiere en el pecho, entonces Moreira dice):* Ahora ya no te tengo asco. *(Atropella a Sardetti y lo mata).* Ahora, que se cumpla mi destino.

GAUCHO TERCERO. — ¿Han visto, paisanos, lo que le ha pasao al pulpero por embrollón?

ESCENA 3

(Representa la casa de Moreira).

VICENTA. — Tata, yo estoy impaciente por Juan. Desde que lo han golpeao en el cepo, él está muy diferente y yo tengo miedo por su ausencia.

TATA VIEJO. — No te aflijás, hija; si no ha de tardar en volver. A más, debés de comprender que esas cosas no se hacen con un hombre de su temple; tanto se baraja el naipe que al fin se gasta, y mi Juan va a hacer uno de estos días una hombrada que los va a dejar a tuitos fritos.

VICENTA. — Vaya usted a buscarlo, tata; vaya a buscarlo porque se me ha puesto que Juan ha ido a matar a don Francisco, que así se ha puesto a perseguirlo.

TATA VIEJO. — Lo que Juan haiga ido a hacer, lo hará aunque se mezcle el diablo, porque cuando él ha salido así, es porque ya estaba resuelto, y tal vez los ruegos lo enojen más. Dejá nomás, hija, que no ha de tardar en venir.

VICENTA. — ¿Y si lo matan, tata?

TATA VIEJO. — No hay quien haga esa gauchada; pa matar a Juan tendrán que juntarse dos partidas por lo menos.

VICENTA. — Dios quiera vuelva pronto. *(Se oye el relincho de un caballo).*

TATA VIEJO. — Allí viene. *(Vicenta va en su busca y entran juntos).*

VICENTA. — ¿Adónde has estao, Juan, que tardaste tanto tiempo en volver?

MOREIRA. — Me entretuve con los amigos. ¿Por qué?, ¿estabas con temor por mi ausencia?

VICENTA. — Sí, Juan.

MOREIRA. — Andá, Vicenta, a cebar unos mates. *(Se va. Moreira toma las manos del viejo).* Me he desgraciado, tata viejo; he muerto a un hombre.

TATA VIEJO. — ¿Y lo has muerto en güena lay?

MOREIRA. — Mire tata. *(Enseña una herida que tiene en el pecho).*

TATA VIEJO. — ¿Y? ¿Qué pensás hacer ahora, Juan?

MOREIRA. — Me voy del pago, tata viejo, por unos días, mientras pasa el alboroto. He matado sólo a Sardetti, porque no encontré en su casa a don Francisco, pero no por mucho madrugar amanece más temprano; ya le llegará su turno. Ahora es preciso, tata viejo, que usted me cuide a Vicenta y a Juancito, que son prendas suyas también. Sabe Dios cuando pegaré yo la güelta y no es justo que ellos pasen trabajos por mí. Yo me voy, y a eso de la madrugada y antes de rumbiar el camino, hablaré con mi compadre Giménez, y lo enteraré de lo que ha pasao, y si yo tardo pierdan cuidado por mí.

VICENTA *(entrando).* — ¿Y qué, ¿ya te vas?

MOREIRA. — Sí, Vicenta, tengo que hacer, pero pronto vuelvo; voy a lo de mi compadre; perdé cuidao por mí. Adiós.

VICENTA. — Adiós. *(Moreira se despide del viejo, besa al hijo que está en la cuna y se retira. Entran don Francisco con dos soldados; golpean. Vicenta va a abrir).* ¿Qué se le ofrecía, señor?

ALCALDE. — Señora, venimos en busca de Moreira.

VICENTA. — Señor, Moreira no está.

ALCALDE. — Mire, señora, dígame dónde está Moreira, porque si no usted va a ir presa.

VICENTA. — Pero señor si nosotros no sabemos nadita, ¡nadita!

ALCALDE. — ¡Está bueno! *(Dirigiéndose al viejo).* Diga viejo, ¿y usted no sabe dónde está Moreira?

TATA VIEJO. — Yo no sé nada, señor.

ALCALDE. — Está bueno, no quieren decir. A ver *(A los soldados)* registren a ese hombre si tiene armas.

ALCALDE. — Bueno, ustedes carguen con el viejo y usted señora va a marchar conmigo.

VICENTA. — No, a mi tata no... ¡Socorro!

ESCENA 4

(Representa el campo. Entra Moreira y baja del caballo y dice):

MOREIRA. — Aquí es el sitio ande tengo que esperar al amigo Julián, al amigo que ha ido a buscar noticias de mi familia y a ver qué ha pasado después de la muerte de Sardetti. ¡Ah! Esa muerte es el principio de mi obra y don Francisco es el fin con quien tengo que estrellarme; ya le llegará su turno. ¿Y mi hijo? ¿Qué será de mi hijo y de Vicenta? Tata viejo ya está achacoso y son capaces de matarlo en el cepo pa que confiese dónde estoy. ¡Ah! ¡Don Francisco, no tiene suficiente vida pa pagarme el mal que me ha hecho! ¡A cada Santo le llega su día! *(Se oye el relincho de un caballo).* Por fin llega el amigo Julián. Eche pie a tierra, paisano, y vaya desembuchando.

JULIÁN. — Coraje, amigo Moreira, todo no sale al paladar, y pa que algunas cosas salgan bien es preciso que otras se las lleve el diablo. Aunque de esta hecha puede que se vuelva con las maletas vacías.

MOREIRA. — Largue todo el rollo, amigo Julián. Largue todo el rollo, que aquí hay suficientes entrañas pa recibir las noticias que usted me traiga; no le haga asco a la relación por dura que ella sea.

JULIÁN. — Vamos por partes, amigo, que quiero tomar las cosas desde su principio pa que mi cuento salga bien. Cuando yo caí por su pago, no se hablaba de otra cosa que del hecho de usted, paisano, y de que la partida había salido a perseguirlo con orden de matarlo en donde quiera que lo encontrara, y decir que se había resistido.

MOREIRA. — Eso de matarme, será si pueden y costándole algún trabajo. Siga nomás, amigo.

JULIÁN. — Su compadre Giménez ha hecho todo lo posible pa sacar a Vicenta, pero no la han querido soltar, pues dicen qüe estando ella presa usted ha de volver a caer por el pago, y pa ese caso, el Alcalde don Francisco se ha instalao en su rancho con dos soldados de la partida y allí están de puro mate y coperío.

MOREIRA. — No me han de esperar mucho tiempo.

JULIÁN. — ¿Qué va a hacer, amigo?

MOREIRA. — Voy a dar el güelto a don Francisco, y ya que está en mi casa no quiero que espere mucho.

JULIÁN. — Lo que es, yo no lo dejo ir solo.

MOREIRA. — ¡No amigo, esta partida la tengo que hacer solo! ¿Compriende?

JULIÁN. — Pero, amigo Moreira, si los amigos no son pa la ocasión, no sirven ni pa taco de jusil. Además, yo quería decirle algo que no le comuniqué hasta ahora. Los hombres de su tiemple, amigo Moreira, no le hacen asco al dolor; es preciso pues que usted sepa una cosa amarga: ¡qué canejo!, ¡gota más, gota menos, el veneno viene a

ser el mesmo y el amargo no se aumenta! Una de mis primeras diligencias fue ir a visitar a la Vicenta, con quien me costó mucho hablar, porque en el jusgao sabían que yo podía ser un mensajero suyo, sospecha que fui bastante ladino pa disipar. Después de conversar un rato con ella sobre los últimos sucesos, le dije que no llorara, que todo se había de arreglar por que usted tiene muchos amigos, pero Vicenta siguió llorando y me dijo estas palabras, que sonaron en mi oído como una puñalada: "Dígale a mi Juan que no tenga cuidao por mí y que no vaya a ir a casa, porque lo van a matar, como han muerto a mi padre diciendo que había pegao una rodada. Que huya lejos, porque don Francisco lo persigue porque es mi marido, y no ha de parar hasta que lo mande a la frontera; que esto me lo dijo él mismo, anoche, que vino a ponerme por condición de que lo dejaría en paz si yo me iba a vivir con él a un puesto que tiene en Navarro".

MOREIRA. — Ahora, ni el mesmo diablo es capaz de salvarlo de la punta de mi daga.

JULIÁN. — Tenga cuidao, amigo, mire que esa gente le lleva más de la media arroba.

MOREIRA. — No li hace, amigo; allá veremos a quién me lo ayuda Dios. Güeno, amigo Julián, hasta la güelta: ya oirán mis mentas.

JULIÁN. — ¡Adiós, amigo! *(Aparte).* Lo que es yo, no lo dejo ir solo, Moreira va caliente y es capaz de hacerse matar al ñudo; pa eso son los amigos, ¡qué canejo!, y al fin y al cabo uno no tiene el cuero pa negocio. Moreira va bien montao en su pingo, pero yo con el mío, que es como ñudo de la pata, no me va a llevar mucha ventaja, y pronto lo voy a alcanzar pa darle una manito si se ofrece.

ESCENA 5

(Representa el cuarto de Moreira, donde están don Francisco, dos vecinos y dos soldados).

DON FRANCISCO. — Pues sí, amigo, en cuanto Moreira caiga en mis manos no va a contar el cuento.

UN VECINO. — Pero señor, el amigo Moreira era un buen criollo y lo que él ha hecho, lo hubiera hecho usted mismo, don Francisco, y cuando un hombre como él se halla en la mala, es preciso darle algún alivio, que demasiado tiene con andar huido del pago.

DON FRANCISCO. — No, lo he de perseguir hasta encontrarlo, y cuando lo encuentre, lo he de matar como a un perro, pero antes de matarlo lo he de hacer sufrir alzándome con su mujer, que me ha robado, porque yo me iba a casar con ella, y ya que no ha querido ser mi mujer, será mi *gaucha. (Moreira da un puntapié a la puerta, y cuando entra, todos se paran).*

MOREIRA. — Quien va a matar de esta hecha, y a matar como matan los hombres, soy yo, don Francisco, que lo vengo a pelear, pa tener el gusto de levantarlo en la punta de mi daga, como quien mata a un perro. *(Don Francisco saca el revólver y le tira un tiro).* Así matan ustedes, de lejos y sin riesgo. *(Don Francisco le tira otro tiro y dice a los soldados):*

DON FRANCISCO. — ¿Qué hacen ustedes, que no matan a ese hombre? *(Los soldados, sable en mano, uno tras el otro, pelean con Moreira, y éste a los dos los mata; en vista de esto, don Francisco desnuda su espada, y Moreira le dice):*

MOREIRA. — Vamos a ver, aparcero, el color de sus entrañas y el manejo de su lata vieja. *(Pelean, hasta que Moreira lo desarma y don Francisco retrocediendo dice):*

DON FRANCISCO. — ¡Socorro, en nombre de la justicia!

MOREIRA. — No se asuste tan fiero, don Francisco; no lo he desarmao pa matarlo, sino pa decirle dos palabras que precisaba escuchar usted antes de morir. Usted me ha perseguido sin motivo, reduciéndome a la condición en que me veo; usted me ha golpeado en el cepo, porque no era capaz de golpearme frente a frente, y no contento con esto, usted ha pretendido matarme pa hacer suya a mi mujer, a quien no puede servir ni de taco. Yo lo voy pues a matar a usted, no porque le tenga miedo sino por evitar en mi ausencia, a Vicenta, el asco de oírle una nueva proposición desvergonzada. *(Le tira la espada y le dice):* Ahora, defiéndase porque va deveras. *(Pelean y Moreira lo hiere).*

DON FRANCISCO. — ¡Socorro, que me han asesinado!

MOREIRA. — Mientes, trompeta, te he muerto en güena ley, y ahí quedan los testigos. *(Moreira se retira, y al hacerlo se encuentra con Julián que le tiende la mano y asombrado le dice:*

JULIÁN. — Tiene más entrañas que un toro, amigo Moreira. Es lástima que usted esté mal con la justicia, porque nos vamos a quedar sin partidas. *(Se retiran. Baja el telón).*

ACTO SEGUNDO

ESCENA 1

(Representa un campo, un cicutal espeso. Noche de luna. Aparecen cinco hombres emponchados, y se esconden en el cicutal; en seguida un joven bien vestido atraviesa ese paraje, pero a los pocos pasos le salen al encuentro los cinco hombres, daga en mano; el joven saca su revólver y hace ademán de detenerlos).

BANDIDO. — Venimos a matarte, y es en vano toda resistencia, porque ya tu hora ha llegado. *(Marañón da vuelta para examinar el camino que tiene a su espalda, pero ve venir hacia él un hombre y reconoce en él a Juan Moreira con*

la daga en la mano. El joven vacila; Moreira da un salto sobre él, lo toma por la cintura y lo tira al suelo; en seguida pelea con los bandidos y a uno de ellos lo mata).

MOREIRA. — ¡Ríndanse a Juan Moreira, maulas! *(Los bandidos huyen y Moreira larga una gran carcajada; se acerca a Marañón, que ya se había levantado).*

MARAÑÓN. — ¿Cómo ha venido aquí a tan buen tiempo? *(Tendiéndole la mano).*

MOREIRA. — Supe que lo iban a asesinar esos maulas, *(riendo siempre)* y yo también me escondí, pa darle una manito y pa que la *cosa* no fuera tan despareja. *(Se acerca al caído y al ver que está muerto dice a Marañón):* Ahora vamos, que lo voy a acompañar hasta su casa, aunque esos maulas no son hombres de volver y han de andar todavía disparando, creyendo que yo los persigo.

ESCENA 2

(La casa de Marañón. Es de noche).

MARAÑÓN. — ¿Qué móvil lo ha guiado, amigo Moreira? ¿Qué idea ha tenido al proceder de esta manera tan noble?

MOREIRA. — Jui allí para salvarlo, primero porque yo lo quiero a usted; después, porque no puedo tolerar que se junten de a cinco pa matar a uno. Como usted es un hombre de mucho prestigio en el partido, sus enemigos políticos han querido quitarlo de por medio, porque usted les hacía sombra, y han pagao quince mil pesos a esos bandidos pa que lo asesinaran, pero hoy les salió la torta un pan y en vez de usted ha quedao otro en su lugar.

MARAÑÓN. — ¿Y cómo ha sabido usted que a mí me iban a asesinar?

MOREIRA. — Porque me lo dijo una persona a quien propusieron la *cosa* y que fue bastante hombre pa echarlos al diablo por puercos y cobardes.

MARAÑÓN. — Yo agradezco lo que usted ha hecho, amigo Moreira, y si alguna vez puedo serle útil en alguna cosa, acuda a mí, porque desde este momento soy su amigo.

MOREIRA. — No me agradezca nada, señor. Lo que yo he hecho, lo hubiera hecho cualquiera. Yo lo quiero a usted porque necesito querer a alguno, y usted se me figura que es algo mío, que es mi hijo o que es mi hermano. Yo soy un hombre maldito, que he nacido pa penar y pa andar huyendo de los hombres, que han sido mi perdición, y he querido a usted porque siento que al quererlo puedo respirar con más franqueza, y esto es tan dulce para mí, que si usted me mandase entregar a la partida, ahora mismo iba y me presentaba.

MARAÑÓN. — ¿Y por qué anda usted así, errante, retando a la justicia con sus actos, que son malos? ¿Por qué no trabaja usted como antes y deja esa mala vida?

MOREIRA *(muy triste).* — Con las penas que yo tengo en el corazón habría pa llorar un año. Yo era feliz al lao de mi mujer y de mi hijo, y jamás hice a un hombre ninguna maldad. Pero yo habré nacido con algún sino fatal porque la suerte se me dio güelta y de repente me vi perseguido al extremo de pelear pa defender mi cabeza; usted ya sabe todo cuanto ha pasao, patrón.

MARAÑÓN *(golpeando el hombro de Moreira).* — Sí, pero, ¿por qué no sale usted de la Provincia de Buenos Aires? Yo le proporcionaré trabajo en Santa Fe o en Córdoba, donde usted puede vivir tranquilo y ser feliz todavía. Allí tengo muchos amigos, para quienes les daré cartas y al fin de los años ya podrá usted volver. Se habrán olvidado de sus desgracias y podrá ser lo que ha sido.

MOREIRA. — Yo no puedo irme de estos pagos, porque no pienso separarme de mi mujer ni de mi hijo, porque faltando yo, la justicia se ha de alzar con ellos haciéndoles pagar mis yerros.

MARAÑÓN. — Yo les proporcionaré los medios de irse con usted; y entonces usted puede quedarse allí para siempre, viendo crecer a su hijo a su lado y amado por su mujer.

MOREIRA. — Conozco que usted me habla al alma y veo que he puesto bien mi cariño en usted, pero por más que me halaga la propuesta, yo no la puedo aceptar sin saber antes qué ha sido de aquellas dos prendas mías y si tengo que vengarlas de alguno. Los pobres tienen olor a dijuntos, y es preciso darles con el pie pa que no apesten, y sabe Dios lo que habrá sido de aquellos desgraciaos, cuyo único delito en la vida ha sido ser mi mujer y ser mi hijo. Quiera Dios que nos les haiga sucedido nada, quiera Dios que no les haigan hecho sufrir un minuto. Yo no soy malo, patrón, pero conozco que si alguno les hubiera tocado el pelo de la ropa, sería yo capaz de hacer una herejía que ni los indios... Bueno, patrón, ya lo he molestao bastante; será hasta la vista o hasta que se presente la ocasión.

MARAÑÓN. — Adiós, Moreira, piense en lo que le he dicho y lo acepte o no lo acepte, ya sabe que puede contar conmigo en cualquier aprieto que se vea.

MOREIRA. — Está bueno patrón. Adiós.

MARAÑÓN. — Gracias, Moreira. *(Le da la mano).* Hoy he nacido, le debo la vida a este hombre; a este hombre que ha nacido para el bien, y que la fatalidad lo conduce por tan mal camino, haciéndolo rodar inevitablemente por un precipicio.

ESCENA 3

(Mutación. Vicenta, Giménez, Moreira y el hijo. La escena representa un cuarto pobre; a la derecha una cama, a la izquierda una mesa con una botella con un cabo de vela. Al subir el telón, se oyen ladridos de perros. Giménez se levanta de prisa y se viste apurado. Vicenta despierta sobresaltada, pero Giménez le pone una mano en la boca recomendándole silencio, y se dirige a la ventana en actitud de saltar al otro lado en cuanto se abriese la puerta. Al oír que la puerta se abre, Giménez salta al otro lado de la ventana y hace que desata el caballo. Se oye la voz de Moreira, que dice):

MOREIRA. — ¡Ay juna, se me va; se me va mi venganza! *(Vicenta al oír esa voz, da un grito desgarrador y dice):*

VICENTA. — ¡Animas benditas, es el alma de mi Juan que anda penando! *(Se abraza a su hijo poniéndose a rezar. Moreira entra, daga en mano, y la tira al suelo diciendo:*

MOREIRA. — ¡Por fin los maté a estos perros de porquería, que por defenderme de ellos no pude vengarme de mi compadre Giménez, del hombre que yo había depositado toda mi confianza en él y me viene a pagar con la ingratitud de estar viviendo con mi mujer. *(Se pone a llorar. Vicenta, al oír aquel llanto, se baja de la cama y enciende un fósforo y al ver a Moreira queda como petrificada de espanto. Moreira enciende un fósforo y en seguida la vela que está sobre la mesa. Mira a la cama, va corriendo y toma al hijo en los brazos y lo quiere comer a besos. En seguida lo lleva junto a la vela y lo contempla y lo vuelve a besar. Juancito toma la mano del padre y dice):*

JUANCITO. — ¿Tatita, por qué no has venido en tanto tiempo pa hacerme pasear en mi petisito?

MOREIRA. — Es que no he podido, Juancito, he tenido mucho que hacer. *(Lleva al niño a la cama, lo besa, y mirando con lástima a Vicenta, le dice):* Vicenta, vení, acercate, que yo no he venido a hacerte mal porque yo te perdono todo el que vos me has hecho a mí.

VICENTA. — ¡Cómo! ¿Sos vos? ¿Con qué no has muerto? ¿Con que me han engañao? *(Se cubre la cara con las manos. Moreira va a buscar la daga que está en el suelo y al ver esto Vicenta le dice):* ¡Matáme, Juan mío!

MOREIRA. — No lo permita mi Dios. *(Guardando la daga).* Vos no tenés la culpa y nuestro hijo te necesita porque yo no lo puedo llevar conmigo: ¿quién cuidará de él si yo manchase mi mano matándote? Adiós, Vicenta; ya no nos volveremos a ver más porque ahora sí voy a hacerme matar deveras, puesto que la tierra no guarda para mí más que amargas penas... *(Se dirige a la cama, besa al niño; lleva las manos a la cara y trata de alejarse).*

VICENTA. — No te vayas mi Juan, matáme antes. *(Se prende del chiripá).* Matáme como a un perro, porque yo te he ofendido, pero antes perdonáme; yo no tuve la culpa, a mí me han engañao diciéndome que vos habías muerto y si yo he dao este paso, fue pa que nuestro hijo no se muriera de hambre. Perdonáme, y después moriré a gusto.

MOREIRA. — ¡Jamás! ¿Quién cuidará de ése? *(Señalando a Juancito, que tiende los brazos).* Basta; que me voy. Adiós.

VICENTA. — No quiero que te vayas. *(Se prende más fuerte del chiripá).* Llamálo, Juancito, no lo dejes ir. *(Moreira se desprende de su mujer, tira un beso al hijo y sale corriendo. Baja Juancito).*

JUANCITO. — Tatita... tatita... tatita. *(Abraza a la madre).*

ESCENA 4

(Un Juzgado de Paz. Entra Moreira a caballo y golpea la puerta con el cabo del rebenque. De adentro contestan).

SOLDADO. — ¿Quién canejo golpea, como si esto fuera fonda de vascos?

MOREIRA. — Es Juan Moreira, que quiere morir en güena lay: que salga la partida de una vez y aproveche la bolada.

SOLDADO. — ¡Más Juan Moreira es el peludo que tenés! Lárguese de aquí, so zonzo, antes que le ruempa el alma a palos.

MOREIRA. — Que salga la partida, que salga de una vez o le priendo juego al juzgado.

SOLDADO. — Amigo, güelva mañana, porque el juez está en su casa y nos ha dejado orden de no abrir la puerta a naides.

MOREIRA. — Vaya a la maula, so flojo de porra; en la primera ocasión les he de sacar a los azotes. Así son estos maulas: cuando son pocos no salen ni a palos, y cuando son muchos disparan como mulitas. *(Después de pasado un momento, sale el soldado con un fusil y en seguida se entra asustado).*

ESCENA 5

(Representa una pulpería de campaña. Van entrando gauchos a caballo, en carro y de a pie —guitarreros, acordeonistas—. Se juega a la* taba, *se* cancha, *se ceba mate, se hacen tortas fritas, se bailan bailes nacionales; después entra Moreira; todos lo rodean y le preguntan de su vida).

MOREIRA. — Mi vida es andar vagando, porque ya no encuentro un sitio donde descansar a gusto. Mi vida es pelear siempre con las partidas y matar al mayor número de justicias que pueda, porque de la justicia he recibido todo el mal en esta vida, y por ella me veo acosado como una fiera, ande quiera que me dirijo; qué le hemos de hacer al dolor, es preciso matar las penas, paisano y el que me quiera acompañar, yo pago esta güelta. A ver, pulpero, eche, que yo pago.

TODOS. — ¡Viva Moreira! *(Entra un gaucho, y al ver a Moreira se asombra y le dice:)*

PAISANO. — ¿Cómo, amigo Moreira, y usted anda por estos pagos?

MOREIRA. — ¿Por qué, paisano?

PAISANO. — Porque esta mañana la partida de plaza ha salido en su busca, con orden de recorrer todo el partido y matarlo donde quiera que lo hallaran, pudiendo alegar después

que se había resistido a la autoridad, como siempre, a mano armada.

MOREIRA. — ¡Pues se irán como han venido, y soy capaz de pelearlos a zurdazos y con el rebenque!

PAISANO. — Mire amigo, que la partida viene esta vez mandada, según me dicen, por un tal don Goyo, un Sargento de línea muy veterano, que dicen que es un mozo malo, capaz de llevarlo a usted atao de los pies y de las manos pa que la autoridad lo ajusile.

MOREIRA. — No le haga caso amigo; no hay partida capaz de prenderme porque la suerte pelea conmigo, eche una copa pa este mozo que está julepiao.

PAISANO. — Un vremut con brite.

MOREIRA. — Mire paisano, si quiere vaya y dígale que aquí los espero, y verá lo que hago yo con todos esos maulas. ¡No sirven ni pa la cachetada!

TODOS. — ¡Bien por Moreira!

UN PAISANO. — Vamos a bailar un gato.

TODOS. — ¡A bailar! *(Se baila un gato; a la mitad del baile el negro Agapito dice:)*

AGAPITO. — Muy bien amigo, Moreira; déjeme un *barato* con esa güena moza.

MOREIRA. — Cuando no habías de ser vos; güeno, vení. *(Dirigiéndose a la mujer).* Vea prenda, la va a acompañar este mozo que baila mejor que yo; está un poco quemao del sol pero eso no quiere decir que sea mal compañero. *(Bailan; al concluir todos piden que cante Moreira, éste toma la guitarra y canta una décima. Al concluir entra el paisano que habló primero y muy agitado le dice:)*

PAISANO. — Amigo Moreira, procure disparar porque ahí viene una partida de cuatrocientos soldaos por lo menos.

MOREIRA. — Déjelos venir, nomás. No me hago a un lado de la güella, ni aunque vengan degollando. Este día tengo ganas de pelear, pa que no se vaya sin verme ese veterano que las viene echando de guapo, porque a la fija no me conoce. *(Monta a caballo. Entran el Sargento Navarro y algunos militares, a caballo).*

NAVARRO *(dirigiéndose a Moreira).* — ¿Es usted Juan Moreira?

MOREIRA. — ¿Qué dice, don? Ese tal soy yo, pa lo que le guste mandar.

NAVARRO. — Pues, amigo, dispense, pero traigo orden del Juez de Paz de prenderlo y con su permiso. *(Echa manos a las riendas del caballo de Moreira).* Sígame.

MOREIRA. — Vamos por partes amigo; yo no soy mancarrón patrio pa que me hagan parar a mano, ni soy candil pa que así no más me priendan.

NAVARRO. — Es inútil hacer resistencia, me han mandao que lo prienda, y tengo que cumplir la orden sin remedio; con que dése preso.

MOREIRA. — ¡Y qué facilidad, canejo! Ni mi tata que juera pa hablar así. *(Saca los trabucos).*

NAVARRO. — ¡A él! *(Saca el sable).* Cuidao de no matarlo, que he de llevarlo vivo a este maula. *(Moreira hace fuego; cae un soldado).*

NAVARRO. — ¡Que no se vaya! *(Carga sobre Moreira, y éste lo hiere en el brazo, y cambia el sable a la mano izquierda).*

MOREIRA. — ¡Ah! ¡Hijo del país! Así me gusta un tirano. *(Le arranca el sable de la mano y el Sargento cae al suelo. Moreira pide un catre al pulpero, y a los paisanos les dice que lo ayuden a levantar a aquel hombre. Después que está en el catre, lo revisa, le ata la frente con un pañuelo, le da caña en la boca y después le dice:)*

MOREIRA. — ¿Qué tal, amigo, cómo se halla?

NAVARRO. — Gracias, paisano; usted es un hombre a carta cabal, y ya no extraño todas las hazañas que de usted me habían contao.

MOREIRA. — Bueno, Sargento, yo me voy, pero antes es preciso que tomemos una copa, pues tal vez no volveremos a vernos. Yo no tengo el cuero pa negocio y alguna vez ha de ser la buena.

NAVARRO. — No habiéndolo prendido yo, lo que es a usted no lo priende naides, a no ser que lo agarren dormido o a traición.

MOREIRA. — Dios le oiga, amigo, y que se mejore son mis deseos. *(Montando a caballo, después de haber pagado todo el gasto al pulpero).* Paisanos, hoy la fiesta no ha estao buena porque han venido a estorbarnos. Será hasta otra vez. Pulpero, ya sabe: cuide bien a ese hombre pa que cuente el cuento. Adiós, paisanos.

TODOS. — Adiós, Moreira.

PULPERO *(a Navarro).* — Puede darse por bien servido, amigo, que este bandido no lo haiga degollao pues tiene más agallas que un dorao y no se para en una puñalada más o menos.

NAVARRO. — El que diga que ese hombre es un bandido, es un puerco, a quien le voy a sacar los ojos a azotes.

PULPERO. — Está bien, amigo. *(Todos se retiran).*

ESCENA 6

(Una casa de baile. Se ven varios gauchos bailando; entran Moreira y Julián; toman sus compañeras. Moreira se retira a dormir y lo mismo Julián. Entra la policía, buscando a Moreira; todos se retiran).

MUTACION

(Un patio, un pozo a un lado, al fondo una pared de cerco; a la izquierda cuartos donde están Moreira y Julián. Entra la policía y forman frente).

(Muerte de Moreira).

El estreno en 1886 de la versión hablada de la pantomima "Juan Moreira" reúne al famoso folletinista argentino Eduardo Gutiérrez y al original actor uruguayo José J. Podestá para crear el moderno teatro rioplatense.

ENCICLOPEDIA 24 URUGUAYA

Impreso en Uruguay en Impresora Uruguaya Colombino S. A., Juncal 1511, Montevideo. Diseño, Artegraf. Edición amparada en el Art. 79 de la ley Nº 13.349. (Comisión del Papel). Diciembre de 1968.